

**Aprendo Jugando y descubro bailando,
¡Qué los Niños bailen como Niños no como adultos!**

Trabajo presentado para obtener el título de especialista en
Pedagogía de la Lúdica,
Fundación Universitaria los Libertadores

Diana Marcela Lasso Muñoz.

Bogotá 2018

Copyright © 2018 por Diana Marcela Lasso Muñoz. Todos los derechos reservados

Dedicatoria

*Inicialmente le agradezco a Dios por haberme dado la
Oportunidad de nutrir mi conocimiento con esta especialización*

*Y permitirme conocer compañeros
Y maestros que me guiaron y acompañaron en esta etapa.*

*Seguido le agradezco a mi madre Rosa,
Padre Ferney y esposo Luis Eduardo
por su apoyo incondicional
Sus buenas palabras y consejos que día tras día
Hicieron que este sueño no terminara
Y se construyera de manera correcta y fuerte.*

*Y finalmente le agradezco a mí
Maestra Angélica Nieves, quién desde muy pequeña
Me mostró este camino del arte
Y me permitió comenzar a construir
Experiencias y vivencias.*

Resumen

El proyecto de investigación surge a partir de la problemática evidenciada por los docentes de danza de la Compañía Danza Kapital que centran sus creaciones infantiles en la mimesis, copia de secuencias o repetición de coreografías sin sentido, dejando de lado la lúdica y la exploración que posibilitan que los niños y las niñas bailen de acuerdo a su condición de infantes, y no imitando a los adultos. Por esta razón, se exponen sugerencias metodológicas y pedagógicas que contribuyen o aportan al campo lúdico pedagógico para futuros procesos de formación en danza.

Finalmente, esta propuesta hace parte de la línea de investigación de la Facultad de Ciencias Humanas Y Sociales de la Fundación Universitaria los Libertadores denominada: pedagogía, didáctica e infancias, en el eje de didáctica de las disciplinas, a su vez esta propuesta está articulada con la línea Institucional “Pedagogía medios y mediaciones” línea de investigación que permite la puesta en marcha de acciones pedagógicas que favorezcan los procesos de enseñanza aprendizaje en esta caso relacionada con la expresión lúdica la danza,

Palabras Claves: Danza infantil, lúdica, infancia, exploración, creación, estrategias lúdico pedagógicas.

Abstract

The research project arises from the problems evidenced by dance teachers of the Dance Company Kapital that focus their children's creations in mimesis, copy sequences or repetition of meaningless choreography, leaving aside the playful and exploration that enable that boys and girls dance according to their infants' status, and not imitating adults. For this reason, methodological and pedagogical suggestions are presented that contribute or contribute to the pedagogical play field for future dance training processes.

Finally, this proposal is part of the research line of the Faculty of Human and Social Sciences of the University Foundation los Libertadores called: pedagogy, didactics and childhood, in the didactic axis of the disciplines, in turn this proposal is articulated with the Institutional line "Pedagogy media and mediations" line of research that allows the implementation of pedagogical actions that favor teaching-learning processes in this case related to the playful expression of dance,

Key words: Children's dance, playfulness, childhood, exploration, creation, playful pedagogical strategies.

Tabla de contenido

Capítulo 1. RECONOZCO, CONSTRUYO Y APRENDO.....	9
Capítulo 2. DESCUBRIENDO VOY APRENDIENDO Y REAPRENDIENDO.....	18
Capítulo 3. ENCONTRANDO LAS RUTAS DE INVESTIGACIÓN.....	45
Capítulo 4. FASES DEL PROCESO.....	50
Capítulo 5. SIMPLE, COLORÍN COLORADO... ..	62
Lista de referencias	67

Lista de tablas

Tabla 1. Plan de acción.....	56
Tabla 2. Plan de acción.....	57
Tabla 3. Plan de acción.....	58
Tabla 4. Plan de acción.....	59
Tabla 5. Plan de acción.....	60
Tabla 6. Plan de acción.....	61

Lista de figuras

Ilustración 1. Logro Compañía Danza Kapital.	18
Ilustración 2 . Mapa mental, conceptos básicos.	20
Ilustración 3 Esquema proceso.	50

Capítulo 1

Reconozco, construyo y aprendo

El cuerpo ha tomado diversas definiciones y perspectivas en la danza con el transcurrir de la historia. Actualmente, puede ser considerado como un instrumento creativo, sensitivo y emocional, además de tener una connotación histórica el cuerpo, también se define a nivel biológico, ético, religioso, social, entre otros, los cuales conllevan a la obtención de nociones y configuraciones distintas. Anteriormente era visto como un objeto técnico y estético, es por esto que Hilda Islas cita: *“pocos han sido los intentos por hacer una historia del hombre a partir de su ubicación material-corpórea en el mundo”* (Islas, 1995, p. 154).

Esta construcción y pensamiento conlleva a una estructuración corporal y desarrollo específico en la danza, dependiendo de la rama que se quiera trabajar. Por eso en este proyecto, se trabajarán las nociones de cuerpo, corporeidad e infancia en la danza, tratando de encontrar una ruta de transversalidad entre las estrategias pedagógicas, la lúdica y el ser niños.

El concepto de niñez ha sido configurado a través de la historia, anteriormente en el siglo XVII los niños eran considerados socialmente como entes que cumplían un ciclo para llegar a la adultez, realizando entonces tareas o actividades como ser amas de casa, los niños varones iban a industrias a trabajar o eran enviados a la guerra. Finalizando este siglo y comenzando el siglo XVIII se realiza una modificación a este término encontrando que ya los niños socialmente son diferenciados por su forma de vestir y su codificación comienza a

ser transformada no solo por el campo social sino también comienza a aparecer la afectividad, la protección y el cuidado de estos seres.

Después de esta modificación se dará inicio a las primeras apariciones de danza para los niños, la cual comenzará con una imitación y trabajo de repetición de los niños con sus familiares, bailando así en reuniones sociales. Estos bailes eran realizados con los símbolos patrios los cuales suplían necesidades de los adultos creando así la cumbia, el bambuco entre otras danzas, pero estas no suplían las necesidades de los niños.

A raíz de esto aproximadamente en 1810 se crean las escuelas educativas para poder garantizar otra forma de aprendizaje para los niños, es aquí donde ellos encuentran una nueva forma de relación, encontrando una figura de *poder* llamado profesor, docente o maestro quien comienza a enfocarlos en un sistema autoritario y regulador de conductas, pues en este ámbito escolar los niños comienzan a ser coartados en su expresión y libertad debido a que se enfrentan a una estructura donde deben hacer silencio, quedarse sentados por varias horas, pedir permiso para ir al baño, situaciones que no se veían tiempos atrás.

Es aquí donde se crean en las escuelas ese punto de fuga de las clases cotidianas denominándolo artes, Como dice el maestro Cesar Monroy en su video de danza virtual:

Las artes han logrado encontrar una relación directa con los niños; como por ejemplo las artes plásticas con todo lo relacionado a pintar y moldear, la música con sus rondas, pero la danza aún sigue en la búsqueda de lograr ese vínculo con el niño (Monroy s.f)

Lo que se observa en este campo es que el niño es un ente repetitivo y seguidor de instrucciones de su docente que en ocasiones conlleva a una repetición de un patrón mayor, que no garantiza en ningún momento que ellos, realmente se estén expresando o asumiendo el concepto creativo que imparte el maestro durante las clases

En relación a lo anterior y con el ánimo de delimitar la dificultad, se observa que los niños interpretan bailes siguiendo patrones y esquemas corporales de los adultos, y lo que se proyecta en el escenario es niños bailando como grandes, dejando de lado su condición de infantes, esta acción va en contra de los fundamentos de la danza y por lo tanto del goce de quienes la realizan, además de ello, no es considerada la integralidad del sujeto como niño, sus intereses e ideas previas de la danza y esto termina en un no disfrutar de la misma.

Unas de las causas de esta dificultad es que algunos docentes tienen como imaginario o punto creación la repetición o memorización de secuencias sin que el niño tenga sensaciones o relaciones directas o indirectas con sus emociones, dejando de lado el juego y la lúdica como medio de exploración, por eso en el libro *Lúdica, caos y creatividad* se menciona “*en el juego el hombre puede ser libre para crear, siendo el juego el espacio más corto que hay entre el reino de la posibilidad y el reino de la libertad*” (Jimenez, 2003). Sumado a ello, los espacios y las instituciones no son adecuados para lograr un buen desarrollo corporal, guiando así un proceso secuencial y rutinario que no permite llegar al límite de las capacidades de los niños. Complementando este ciclo, la música que circula en la actualidad y en la sociedad aleja al acercamiento de los niños hacia el folclor o la cultura.

El problema afecta directamente los procesos de enseñanza y aprendizaje ya que en la actualidad la danza como acción placentera limita e imita algún referente (copia de bailes), dejando de lado los procesos creativos del niño, si bien la mimesis es una práctica natural en la danza, cuando toda la actividad se centra en ésta, se dejan de lado los procesos sensitivos y perceptivos del niño. A esto se suma, que el problema afecta al contexto cultural del niño, y aunque la educación busca un enfoque interdisciplinar, específicamente desde el campo de la danza los nuevos géneros olvidan la cultura y atacan de manera directa la integridad de la mujer y de los niños.

Es imperativo señalar que si en la enseñanza de la danza no se aplican estrategias pedagógicas que ayuden a los niños a encontrar y desarrollar habilidades de acuerdo a sus edades, en un futuro sus destrezas no van a ser exploradas y potenciadas. Si ésta dificultad persiste en los procesos de formación en danza, se seguirán viendo niños y niñas repitiendo coreografías donde se limitan a imitar los roles de los adultos y nunca encontrarán el gusto y el placer por la danza y la expresión corporal.

Teniendo en cuenta la descripción anterior surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Qué estrategias lúdicas pedagógicas se implementan en los procesos de formación en danza con niños y niñas de la compañía Danza Kapital de la ciudad de Bogotá, que han permitido despertar en ellos gusto y placer?

Para responder a esta pregunta se han planteado los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Comprender las estrategias lúdicas pedagógicas empleadas en los procesos de formación en danza con niños y niñas de la Compañía Danza Kapital.

Objetivos específicos:

- Definir las diferentes etapas que intervienen en los procesos de formación en danza con los niños y niñas de la compañía Danza Kapital
- Identificar las estrategias lúdicas pedagógicas que se implementan en cada una de las etapas que hacen parte del proceso de formación en danza con los niños y niñas de la compañía Danza Kapital.
- Sistematizar las estrategias lúdico pedagógicas identificadas en el proceso de formación en danza con niños y niñas de la compañía Danza Kapital

En esta línea, se considera que el estudio es viable porque permitirá la sistematización de la experiencia docente y formativa en la compañía Danza Kapital infantil. Además, el estudio tiene como relevancia pedagógica la implementación y manifestación de metodologías que permiten la generación de propuestas y estrategias que ayuden a transformar este campo artístico para niños y con ello visibilizar la contribución principal al campo educativo que se encuentra relacionada principalmente al campo artístico y a la ratificación con la pedagogía infantil.

La danza en Bogotá, se ha caracterizado por tener gran variedad de géneros, practicados por personas de todas las edades, anteriormente a nivel distrital existían concursos y recursos para todos los géneros. Entre ellos había apoyos a los niños y jóvenes que encontraban en el arte un camino de exploración y enfoque para sus vidas. Pero desafortunadamente con el pasar del tiempo se observa un deterioro y olvido de la administración Distrital para la práctica de la danza con niños y niñas, tanto así, que en la actualidad no existen festivales ni estímulos para los grupos artísticos que trabajan danza con esta población.

Por la situación anteriormente mencionada, las agrupaciones que trabajan danza con niños implementando metodologías y didácticas pensadas para ellos cada vez son menos. Las escuelas y academias que se encuentran actualmente en el mercado, enseñan técnicas o géneros de danza donde predomina la imitación y la repetición, un ejemplo de ello son las escuelas de ballet, academias de salsa, danza urbana entre otras. Esta situación es afectada por los factores socioculturales que hacen parte de la crianza de los infantes que influyen en los comportamientos, formas de hablar, vestir, interactuar con otros, también en la forma de bailar, de ver y comprender el mundo.

Por esta razón, se evidencia que la problemática ya mencionada afecta al contexto educativo en la medida que ésta busca un enfoque interdisciplinar, pero en el campo de la danza con niños se pierde este objetivo, de modo que se olvida que ellos tienen un contexto y condiciones distintos. Dicho lo anterior se observa que los docentes ponen a bailar actualmente a los niños música o géneros que atacan a la sociedad y a la mujer, planteando así situaciones que afectan la exploración y creatividad en ellos. Es por esto, que desde la

enseñanza se deben diseñar estrategias lúdicas y pedagógicas que ayuden a los niños a encontrar y desarrollar habilidades de acorde a sus edades.

El video de las escuelas matan la creatividad parte uno menciona que: *“la creatividad ahora es tan importante como la alfabetización”* (Robinson, 2006) los niños que no crean o no imaginan son niños que pierden la posibilidad de exploración y aprendizaje lúdico, ya que son capaces de formular conceptos, términos o historias, así no sean correctos, pues para ellos es una realidad y con base a esa fantasía viven en sus mundos, aprenden y construyen conceptos.

Desafortunadamente el sistema educativo hace que los individuos que allí están pierdan eso tan importante, puesto que los involucran con unos tipos de comportamientos, convivencias y aprendizajes que los conllevan a volverse autómatas y seguidores de instrucciones y parámetros que logran transformar tanto las mentes que los hace pensar que equivocarse está mal y es un peligroso en ciertos casos para la sociedad hacerlo.

Lastimosamente en países como Colombia el arte no es bien visto, colocando en un estereotipo al gremio de artistas como personas que no solo pierden el tiempo, y ante la sociedad son de un status bajo más por su incapacidad de generar recursos económicos y contribuir de una forma material al desarrollo del país y ni hablar de los docentes artistas en las escuelas, en ocasiones son materias de relleno, las horas son las más cortas, no son materias para todos los grados. Pero si todo el mundo comprendiera la importancia de las artes y educación física para los niños y jóvenes estos campos serían igual o más potenciados como lo hacen en otros países del mundo.

En los colegios en las presentaciones de danza se ven montajes donde los niños ejecutan coreografías y secuencias rítmicas de forma mecánica, sin interpretación o exploración de acuerdo a sus edades o capacidades. Siempre se ha tenido como imaginario que los niños por ser como son no poseen condiciones o habilidades que le permitan a hacer cosas de calidad, es por eso que se subestima al niño trabajando solo por medio del mimesis del adulto. A raíz de lo anterior es necesario reflexionar ¿Hasta qué punto un niño es capaz de proponer e interiorizar sus propios movimientos?

Es por esto que si los docentes de artes no comienzan a tomar conciencia de la importancia de estas asignaturas en las instituciones y de las metodologías y estrategias pedagógicas allí implementadas y comienza a utilizar trabajos enfocados a la lúdica infantil, estudios de la música para el desarrollo de las clases, actividades con distintos géneros musicales y montajes con un desarrollo temático lúdico, se seguirán viendo imitaciones de grandes en cuerpos de niños, esto seguirá llevando a los niños y niñas a imitar los patrones de los adultos, viendo este desde una gestualización, cuerpo y corporeidad. Esto también se verá reflejado en bailes con connotaciones eróticas, temáticas que no aportan al desarrollo social del niño o con canciones que su lenguaje y mensajes conllevan a tener más embarazos, drogadicción y demás situaciones no deseadas, por copiar e imitar conductas impropias de los grandes.

Es por esta razón que existe el impulso de realizar esta sistematización con la compañía Danza Kapital, ya que es interesante analizar como el entrenamiento para niños ejercido en la compañía tiene una relación directa o indirecta con sus montajes y creaciones.

Es impresionante ver como esos cuerpos van logrado apropiar tanto esa información que así ya no sean partícipes del proceso al verlos bailar en otras agrupaciones se logra identificar una corporeidad específica, puesto que se observa un cuerpo que desarrolla y mantiene esa información adquirida con el entrenamiento y creaciones lideradas por la directora y demás docentes de la misma.

Con esta sistematización se podrán estudiar metodologías y didácticas lúdico pedagógicas que funcionan en la creación y se han implementado en la enseñanza con niños en el campo artístico en la compañía anteriormente mencionada, obteniendo así propuestas o estrategias que ayuden a complementar o transformar este campo que es tan extenso y que tanto puede llegar a impactar y desenvolver a los niños en el campo social.

Capítulo 2

Descubriendo voy aprendiendo y reaprendiendo

La Fundación cultural y artística Acto Kapital dirigida y fundada por la Maestra Angélica Nieves hace diecisiete años, está ubicada al sur de Bogotá en el barrio Sosiego, en la localidad cuarta San Cristóbal. Posee agrupaciones en tres categorías distintas (pre – infantil, infantil y juvenil). En este caso se trabajará como muestra con la categoría infantil, donde actualmente se trabaja con 24 niños, en la cual se encuentran niños de siete a catorce años. Esta categoría será denominada Danza Kapital infantil.

La Fundación Acto Kapital fue creada en el año 2008, esta fundación comienza con un objetivo artístico el cual era continuar un proceso de formación que inició desde la escuela donde la Maestra Angélica trabajaba, pero ya con un nivel profesional y categorizado, es por esto que se crea un logo representativo del proyecto, el cual sería el ícono de todos los bailarines e integrantes de la misma.



Ilustración 1. Logro Compañía Danza Kapital.

Con el logo de la Compañía, se quiere demostrar que los niños y jóvenes tienen la capacidad de crear un gusto autentico por la danza, en donde sus cuerpos no solo son

instrumentos de expresión artística, sino también un instrumento que comunica emociones, y manifiesta necesidades, y para esto no es necesario la imitación, es decir, la danza en lugar de ser un ejercicio imitativo, se transforma en una ejercicio colaborativo en donde el principal aporte viene del disfrute de la danza y de la participación activa por parte de los estudiantes.

Este capítulo abordará temas y conceptos generales que guiarán el proceso de investigación, trabajando conceptos como: lúdica, niños, corporeidad, danza y cuerpo, además de la relación pedagógica que hay entre estos por medio de las estrategias pedagógicas, con ellos se logrará conceptualizar y transversalizar en esta investigación.

Conceptos básicos

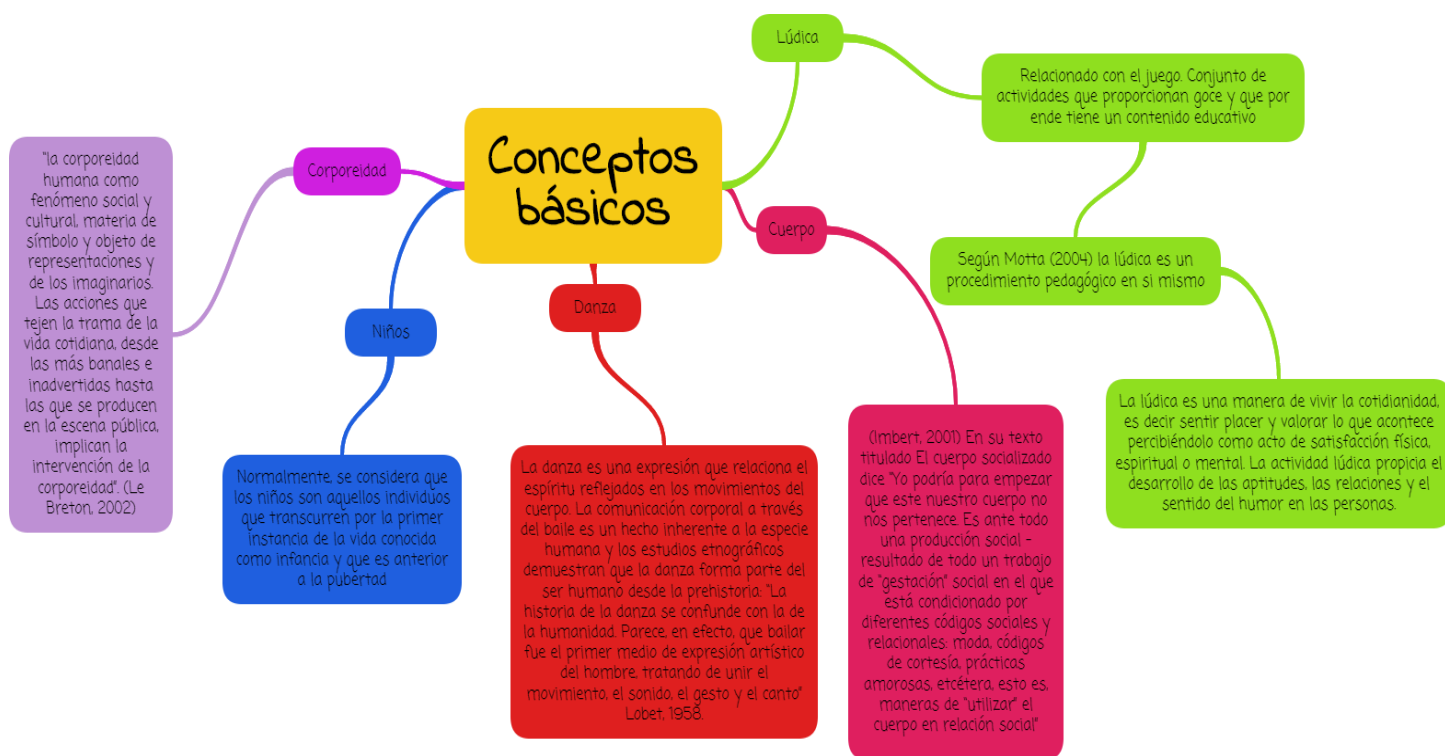


Ilustración 2 . Mapa mental, conceptos básicos.

Ahora bien, así como lo dice Dinah Cecilia Vergara Herazo y Hilda Cecilia Otero Marrugo en su trabajo de grado *La Lúdica Como Estrategia Para Motivar El Desarrollo Integral De Los Niños* de la Fundación Universitaria Los Libertadores:

La responsabilidad de la escuela es educar un niño seguro, creativo, motivado, dinámico, productivo y competente para desarrollar su potencial bajo la dirección de los docentes. Los objetivos y tareas de la educación moderna no se pueden lograr ni resolver sólo con la utilización de los métodos explicativos e ilustrativos porque solos no responden por una educación que solo desarrolla las capacidades necesarias, en ese orden de ideas, es posible entonces fortalecer los procesos a través de la lúdica y el juego (Marrugo, 2017)

Es por esto que desde la escuela los docentes tenemos la responsabilidad de explorar y crear pautas lúdicas de aprendizaje para los niños y más en el campo artístico, pues este permite que los niños desarrollen, conozcan y potencialicen habilidades corporales que le ayudarán a los niños a crear seguridad, espontaneidad y destrezas motrices; incluyendo a toda la población infantil.

Como lo nombra Marisol Sarmiento Sierra en su trabajo de grado *Los espacios lúdicos como herramienta pedagógica para formar cultura de participación infantil y adolescente activa* de la Fundación Universitaria los Libertadores:

La participación no solo es un derecho por ser emanado de una ley, sino un derecho que tienen todas las personas por su condición humana, por tanto, debe ser fortalecido en los niños y niñas desde su nacimiento, por medio de experiencias y vivencias que les permitan ser reconocidos en sus individualidades, y también como actores dentro de los grupos sociales; solo así se podrán crear mecanismos y ambientes que favorezcan la autonomía infantil y la toma de decisiones en procesos participativos. En este sentido, las instituciones sociales se

ven abocadas a la necesidad de apostarle al reconocimiento de los niños y niñas como seres humanos con voz y voto en la sociedad (Sarmiento, 2016)

Por todas las situaciones mencionadas, con este trabajo de investigación pretendo sistematizar estrategias lúdico - pedagógicas que fortalecen las formas de enseñanza de danza con niños, desde la experiencia y formación personal como docente y bailarina, favoreciendo y fortaleciendo que ellos bailen acorde a su edad, también que puedan ser niños en escena, con montajes complejos, no solo rondas infantiles o montajes con secuencias básicas en el cual se evidencie un trabajo lúdico recreativo y de calidad.

Ahora bien, es necesario tener claros unos conceptos básicos que ayudarán a comprender y desglosar mucho mejor este campo de investigación artística, algunos conceptos claves que utilizaremos en esta investigación son: cuerpo, corporeidad, entrenamiento en danza y lúdica.

Cuerpo:

El cuerpo a lo largo de la historia ha sido un instrumento y a su vez en una herramienta para el ser humano, habiendo múltiples variaciones e igual cantidad de manifestaciones para este, en el arte, el cuerpo en esencia comunica, manifiesta ciertas necesidades y emociones, el cuerpo es el vehículo para las artes, y la danza en un lenguaje particular que de acuerdo a las condiciones y al contexto refleja la evolución y la historia del mundo y de la cultura.

Antes de enunciar la relación del cuerpo con la danza, se hará un breve recuento del cuerpo a nivel histórico, porque si bien la relación cuerpo y danza ha existido desde siempre,

a un nivel artístico, en el contexto histórico el cuerpo tiene un matiz completamente distinto. La racionalidad del hombre y su capacidad de conciencia le permite reconocer su cuerpo y del mismo modo componerlo y recomponerlo en distintas partes e identificar la utilidad de cada elemento y las funciones que cumple, al reconocerse a sí mismo, al tener conciencia de sí, puede identificarse con el otro y participar en la danza, que, si bien hay ciertos elementos individuales, es un ejercicio esencialmente colectivo.

Habiendo varios campos de estudio para el cuerpo, cada uno naciendo a partir de una perspectiva distinta, y a su vez mutando a través del tiempo se puede hacer el análisis desde un punto antropológico e histórico; las principales tesis vienen marcadas por un postulado filosófico: en la edad antigua, el cuerpo como prisión del espíritu, la virtud es el punto máximo a alcanzar, un cuerpo virtuoso y sano es la mejor manera de elevar el espíritu; en la edad media, el cuerpo labra el pecado y la caída del hombre, a mayor sacrificio, mayor purificación para el alma, en el Renacimiento y la edad moderna, el cuerpo debe conocerse a fondo, cada parte del mismo tiene una función explícita, comienza la relación cuerpo y sociedad, cuerpo y los otros, cuerpo y las artes; siglos después la revolución científica hizo comprender los límites del cuerpo, mientras que las artes maximizaron las posibilidades estéticas, el cuerpo principalmente comunica.

El recuento anterior, se reduce a la filosofía e historia occidental, o dicho de un modo mejor, la configuración del cuerpo en Europa, puesto que en otras culturas y latitudes el cuerpo tiene otro papel y hay otras relaciones por ejemplo la búsqueda de la belleza en Asia, la búsqueda de lo puro en Oriente Medio, o la relación secreta entre el cuerpo con la naturaleza en la América prehispánica, sin embargo hay una idea común entre cada

civilización y cultura: lo sacro del cuerpo, es decir el cuerpo como un milagro por sí mismo, puesto que su capacidad adaptativa a raíz de sus necesidades básicas y las sensibilidades que este despierta, ha permitido también que el ser humano se preocupe por su supervivencia, integrando la mente con el cuerpo, al mismo tiempo con la idea de lo sagrado.

Actualmente, y es aquí en donde se hará mayor énfasis, puesto si bien las ideas anteriores evidencian el panorama en el que se desarrolló el hombre, hoy en día se ven ideas interesantes y al mismo tiempo contradictorias con relación a lo que pasa con el cuerpo, adicionalmente gracias a la globalización las diferencias que existían entre las diferentes culturas, se hayan vuelto más bien de un carácter universal así lo menciona Cynthia Farina:

Las numerosas obras de arte que en las últimas décadas han trabajado con el cuerpo y sobre él, ponen en evidencia que las cosas que pasan, pasan por el cuerpo, y que actualmente algo pasa con el cuerpo. El cuerpo contemporáneo ha devenido una imagen. Es un cuerpo en transformación, rediseñado permanentemente para cumplir quirúrgicamente con un modelo estándar, para configurarlo como aquello que debería ser, y que nunca es. (Farina, 2005 pág. 11)

Estableciendo este principio es decir el principio de la experiencia a través del cuerpo (que vuelve al concepto aristotélico original) muestra que el consumismo ha tomado control sobre el arte, sobre el cuerpo y sobre lo que se puede hacer con él, acabando de cierto modo con la sensibilidad que siempre ha recabado la fragilidad del cuerpo, es decir con las artes se muestra que si bien el cuerpo es frágil y mortal, también puede trascender de estas dos enormes limitaciones y transformarse en arte, y es que esta relación íntima y profunda es más interesante de lo que aparentemente se ve, continua Farina:

La experiencia provoca las alteraciones perceptivas con las que se puede configurar distintos modos de ver y de enunciar las cosas. La práctica de esos cambios, su acogida, puede proporcionar otras formas de experiencia, y otras formas del sujeto mismo de la experiencia. Sobre las formas de ese sujeto, se puede decir que ya no están determinadas a priori. (2005 pág.32)

Como se evidencia en la cita anterior, se comprende que a cada nueva experiencia trascendental el cuerpo cambia, lo mismo que la perspectiva, logrando que nuevas configuraciones artísticas se evidencien en el arte, convirtiendo en un ciclo perpetuo entre nueva perspectiva, cambio corporal e idea artística, permaneciendo así dos ideas centrales: la utilidad del cuerpo y su función central dentro del arte y la adaptación del mismo dentro de nuevas visiones artísticas

Para la danza, el cuerpo toma otros matices interesantes, porque no solo es una herramienta en donde se repiten ciertas secuencias, sino que se cuentan historias, el cuerpo transmite un lenguaje de una envergadura histórica más grande desde mucho antes de la invención de la escritura y el alfabeto.

El cuerpo actualmente toma una nueva configuración, ahora hay un estándar como se mencionaba en líneas anteriores, sin embargo este esquema no siempre se cumple, puesto en el arte, que se presenta como una vía de escape a los nuevos parámetros que se ven hoy en día, especialmente en la danza, en la danza todos tienen las mismas oportunidades de participar y la capacidad creativa va unida al cuerpo, por eso esta relación del cuerpo con el

arte también es un ejercicio de reflexión sobre el ser mismo y el entorno que le rodea, por eso es importante conocer el contexto que se tiene del cuerpo a nivel local que de acuerdo a la definición del Ministerio de Cultura es el siguiente:

En el cuerpo del bailarín se encuentra su arte, y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia. El cuerpo piensa con las sensaciones; en términos de Foucault podría decirse que la danza es una forma de conciencia, un ejercicio reflexivo sobre la percepción, esto es, una estética de la existencia: un principio que pone en acción maneras de ser, que posibilita afecciones y una sensibilidad particular en la que el sujeto desarrolla un cuidado de sí, una tecnología del yo. Con esta categoría se pone de relieve que la danza como práctica artística aporta en la construcción de sujetos sensibles con efectos en la construcción de comunidad. (Ministerio de Cultura, 2015).

El concepto cuerpo tiene varias connotaciones sociales, filosóficas, religiosas, entre otras. En el artículo *Técnicas del cuerpo* el escritor Ugo Volli cita al antropólogo francés Marcel Mauss haciendo referencia a su ensayo *Las técnicas del cuerpo* donde define el cuerpo como, “*El cuerpo es el primer y el más natural instrumento del hombre, o más exactamente, sin hablar de instrumento, el cuerpo es el primer y más natural objeto técnico, y al mismo tiempo, medio técnico del hombre*” (Mauss, 1995)

Por lo tanto, el cuerpo al mismo tiempo es comienzo y fin del arte, porque si en un principio se reconoce primero al hombre con un cuerpo capaz de crear, también a medida que pasa la experiencia vital y se identifica como un ser social (Imbert, 2001) En su texto titulado *El cuerpo socializado* dice:

Yo podría para empezar que este nuestro cuerpo no nos pertenece. Es ante todo una producción social – resultado de todo un trabajo de “gestación” social en el que está

condicionado por diferentes códigos sociales y relacionales: moda, códigos de cortesía, prácticas amorosas, etcétera, esto es, maneras de “utilizar” el cuerpo en relación social. (Imbert, 2001)

Siendo entonces el cuerpo también una condición social, se establece por lo tanto que hay un sentimiento de colectividad, una relación de otredad con el otro, naciendo entonces una comunidad que ve las cualidades, carencias, virtudes o defectos del otro en sí mismo, por eso en las artes hay un objeto o ser observado, y un ser que observa, y esta relación no es horizontal, sino que es conjunta y se retroalimenta de cada una.

El cuerpo en el arte es visto como un objeto de exploración que permite expresar sus emociones y sentimientos, es el hilo conductor o conector de esa comunicación que existe con el espacio, objetos y personas, permitiendo desarrollar una conciencia y relación social más abierta; permitiéndole así a los seres humanos encontrar esa forma de ser crítico, creativo y propositivo por medio del movimiento corporal.

El cuerpo en la danza deja a un lado esos códigos sociales inyectados en la cotidianidad que ejercen una tensión en cada uno, logrando una codificación en sus conductas y formas de relacionarse ante la comunidad, es por esto que generacionalmente se observan cuerpos en diferentes áreas que resaltan esa codificación socioeconómica y resalta un estatus o comportamientos sociales. Pero la danza busca una liberación de esos códigos logrando llevar más allá esos cuerpos, permitiéndoles así esa libre expresión y búsqueda de necesidades o sensaciones.

Así pues entonces se hace necesario recoger las ideas principales de este apartado para darle paso al siguiente concepto: la corporalidad y la corporeidad, en primer lugar se tiene el cuerpo como objeto histórico, cuya definición más primaria es la de instrumento de reconocimiento y posicionamiento dentro de un contexto, y que con el pasar del tiempo adquirió diferentes connotaciones, llegando a configurarse como un estándar universalidad para una sociedad capitalizada y globalizada; en segundo lugar está el cuerpo como objeto social, en donde la identidad individual, se transforma en un colectivo común donde todo lo que se es y no es se muestra en otros, en tercer lugar esta ese cuerpo artístico, que se rebela en contra la configuración estereotipada del mismo, ese cuerpo que es inicio y finalidad de todo arte, que retoma el concepto de cuerpo artístico, el arte como manifestación sacra (si es posible usar esta definición) que le da sentido al cuerpo para superar su fragilidad y trascender.

Corporalidad y Corporeidad:

A simple vista estos dos conceptos pueden verse similares, pues semánticamente no encierran un mayor misterio, puesto que se relacionan con el cuerpo, pero dentro de su significado como tal hay una diferencia de un gran tamaño, que si bien se complementan, dentro del contexto artístico y fundamentalmente dentro de este trabajo son diferentes, por lo tanto dentro de este se prefiere el termino corporeidad, pero se explicara brevemente el de corporalidad y las diferencias que radican entre uno y otro.

De acuerdo con el doctor Sergio Corvalan, la corporalidad desde un punto de vista médico puede entenderse como la conciencia del cuerpo como un ente físico como un objeto, es decir cualquiera puede entender que tiene órganos que funcionan de determinada manera,

que en ciertas circunstancias requiere de ciertos cuidados, y que con el tiempo al igual que todo lo material está destinado bien sea a dejar de funcionar o de fallecer, así lo menciona:

El que el cuerpo en plenitud sea verdadero cuerpo y el envejecido sólo una sombra, o todavía peor, algo inspirador de lástima, lo muestran las imágenes comerciales seductoras usadas por las revistas y la televisión expertas en reconocer las necesidades de cada época. (...) Desde el punto de vista antropológico, el cuerpo es de hecho algo destinado a convertirse en polvo y, en consecuencia, a quitarle sentido al desmesurado interés que se le otorga. Por eso es natural que una época deslumbrada por su adoración a lo corporal, oculte lo fugitivo de algo que acaba con la muerte y así esta sea enviada al olvido. (Corvalan, 1998 pág. 6)

Por lo tanto, la corporalidad es el ahora físico, usando un concepto más bien filosófico, es decir en la individualidad se reconoce el paso del tiempo, y las vivencias o experiencias que deja la cotidianidad, manifestándose en las fallas del cuerpo a medida que se envejece, o de las adaptaciones que surgen cuando hay una condición corporal particular como sucede por ejemplo con las personas en condición de discapacidad.

Del otro lado se tiene la corporeidad, que se antepone al concepto cosificador (en una primera impresión) que ofrece la corporalidad, si esta es la deshumanización del cuerpo, es decir que el cuerpo es un estándar a nivel sistémico, la corporeidad es el sentir, el vivir con el cuerpo es multiplicar ese cuerpo físico en varias partes para componer un todo, un cuerpo que siente, que piensa, que actúa, que en general hace muchas cosas para ratificar su identidad y lugar con el mundo como individuo y luego como parte de una sociedad y de una cultura.

La corporeidad, supera al determinismo y utilitarismo que se le dan al cuerpo para reivindicar todas las potencialidades que tiene el cuerpo, y como desarrolladas correctamente pueden lograr un concepto que implique el sentimiento artístico, es decir que si la corporalidad, reconoce que hay una falla, por ejemplo la ausencia de un miembro, la

corporeidad, valida esta experiencia, se identifica con los otros en la aceptación y superación y potencia esta carencia o dificultad con un talento único o con una capacidad bien potenciada.

Para los estudiosos, la separación en ciertos escenarios es indispensable, pero en otros es intrínseca, más bien son dependientes, la condición humana en cualquier contexto o disciplina viene de la mano con la relación entre la corporalidad y corporeidad.

Al mismo tiempo conscientemente muchos ignoran al cuerpo, es decir el cuerpo se vuelve invisible con la cotidianidad, pero en ciertos contextos la corporalidad se puede convertir en un obstáculo, así lo reseña la autora Paula Arranz:

En cuanto a la confrontación entre cuerpo y corporalidad, habitualmente no hay conflicto entre el hecho de tener un cuerpo y ser un cuerpo, pues generalmente ignoramos el cuerpo. No obstante, surgen discrepancias, como se observa en la anosognosia, el fenómeno del miembro fantasma, etc. La confrontación de cuerpo y corporalidad suele originar desagrado como ocurre al ver el cadáver de un ser querido, al escuchar nuestra voz grabada o la insatisfacción corporal de los adolescentes, etc. (Arranz, 2016 pág. 16)

Y en la actualidad, muchas veces este sentimiento de vergüenza o inferioridad por el propio cuerpo también se ve enmarcado en una constante cosificación del cuerpo, los medios, las redes sociales y demás han contribuido a esta estandarización del cuerpo, dejando de lado las capacidades y las manifestaciones artísticas que se pueden lograr por medio del cuerpo.

Así mismo hay que mencionar, además el término de corporeidad en el libro *La sociología del cuerpo* la definen como:

La corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia de símbolo y objeto de representaciones y de los imaginarios. Las acciones que tejen la trama de la vida

cotidiana, desde las más banales e inadvertidas hasta las que se producen en la escena pública, implican la intervención de la corporeidad. (Le Breton, 2002).

Por lo tanto, es posible establecer que, gracias a la corporeidad, la cultura y las expresiones artísticas son posibles, porque la experiencia vital se reivindica, la cotidianidad conforma el entendimiento de la vida, es el decir la corporeidad es al mismo tiempo una fenomenología del cuerpo, la manifestación del sentido de la vida se refleja en cómo se vive o más bien se trabaja con el cuerpo, como se mencionó en el apartado anterior el cuerpo como inicio y como fin del arte.

En el libro identifican la corporeidad como imagen corporal definiéndola como:

Una estructura tridimensional que permite la conciencia de sí – mismo integrando los aspectos físicos, estructurales y fisiológicos en relación con el movimiento. Es una estructura que integra sensaciones, emociones, percepción, por ello es la base de la experiencia en la que se integra el significado cultural (Vázquez, 2004)

Esta relación triangular es interesante porque de cualquier modo el movimiento está involucrado, el hombre en su relación corporal se mueve con el mundo, establece vínculos con los otros y al mismo tiempo se identifica con ellos, entonces de este modo se hace necesario el reconocimiento del cuerpo en su estado físico, para establecer la identidad de los otros y la propia, sabiendo que las condiciones individuales, son únicas en un cuerpo único, que se manifiesta de forma única dentro de una colectividad.

Las manifestaciones de la corporeidad, son las rebelaciones artisticas, es decir cada acto o vivencia es a su modo una manifestacion del vivir en el mundo y del constante devenir dentro de la sociedad.

En otros términos, la condición humana, nace con la corporeidad, porque el cuerpo es el vehículo de todas las manifestaciones humanas, tanto positivas como negativas, por fortuna, la danza y las artes en general, son la parte positiva que permiten al cuerpo trascender y evolucionar.

Es necesario dedicar unas pequeñas líneas para identificar la relación entre la corporeidad con la educación, porque hay que, si bien el cuerpo es una vivencia individual, la pedagogía y la educación son una experiencia colectiva, que la mayoría vive desde muy temprana edad.

En la investigación de Louise Suesca, se evidencia que una de las grandes inquietudes de los educadores en la actualidad es precisamente saber qué hacer con el cuerpo, al principio se mencionó que una de las principales falencias de la educación es la imitación y la repetición, además dadas las condiciones del mismo, que se han establecido desde tiempos antiguos.

Lo que diferentes autores dejan ver es la inquietud por sacar al cuerpo de su pasividad como mero acompañante del cerebro en búsqueda de metas en su mayoría cognitivas para que, a través del lenguaje, la cultura, la interacción cara a cara, la expresión, la espontaneidad y la creatividad, el cuerpo que aprende en la escuela sea el cuerpo vivido, el cuerpo que somos, integrando todas las dimensiones del ser en el importante camino del aprendizaje a través de

la educación en la escuela como tal. A nivel pedagógico el interés investigativo se orienta hacia la pedagogía del cuerpo simbólico (Suesca, 2015, pág.37)

En la cita anterior se menciona que es necesario y ahora fundamental sacar al cuerpo de su estado de pasividad, es decir dejar la cosificación de la corporalidad y reivindicar el cuerpo como una herramienta capaz de comunicar y manifestar todo aquello que le inquieta, especialmente la búsqueda de una expresión estética satisfactoria y no mecánica.

Para ello, las nuevas perspectivas educativas, especialmente aquellas que se enfocan en la expresión corporal, están dando paso a la vía libre y a la espontaneidad, validando que en primer lugar hay que reconocer la individualidad del cuerpo como ente físico, como vehículo expresante, que con el pasar del tiempo y a medida que se identifican sus cualidades y fortalezas se reivindica la propia identidad y su lugar dentro del contexto y se disfruta plenamente del arte.

Estas ideas serán aclaradas más adelante, cuando se desarrolle con mayor amplitud el concepto de entrenamiento en la escuela y de identifiquen las estrategias pedagógicas que se utilizan en las artes y en las danzas.

Para finalizar este apartado, como se hizo con el anterior, se van a retomar las ideas centrales, que sirven como marco definitorio para este capítulo; en primer lugar la definición y la relación entre el concepto de corporalidad y corporeidad, y como una es la identificación con el cuerpo físico, biológico y fisiológico, es decir el cuerpo objeto y la corporeidad, como la reivindicación del cuerpo como herramienta individual y como una manifestación del ser humano y social, lo cual se hace necesario para el surgimiento del arte, adicional a esto es

necesario este concepto para retomar la libertad de expresión y la espontaneidad necesarios para la ejecución de la danza

Danza, entrenamiento y estrategias pedagógicas

La enseñanza y el aprendizaje de nuevos conocimientos, involucra en la gran mayoría de casos un proceso de bilateralidad en donde hay alguien que brinda ese nuevo saber y existe otro que lo recibe, durante mucho tiempo este proceso fue más bien pasivo y dados ciertos casos verdaderamente excepcionales no hubo la posibilidad de potenciar las habilidades y destrezas, y los casos que se salían del común eran señalados como una afrenta a siglos y siglos de educación e instrucción.

Fue hasta bien entrado el siglo XVIII y de ahí en adelante, viéndose con mayor ahínco en la época actual, que se ha pensado en una nueva forma de educar, formas en donde lo horizontal de esa relación entre el maestro y el estudiante tomen una perspectiva diferente y se piense más en las capacidades y habilidades de los educandos, de acuerdo a muchos parámetros, hasta el momento olvidados, como por ejemplo la edad, el contexto, la cultura y demás.

La enseñanza en el campo artístico desde tiempo atrás tuvo siempre entre sus pilares la imitación y memorización, y desde un contexto social, las artes eran más bien un privilegio para pocos y dentro de esos pocos, había muy pocas posibilidades de sobresalir si desde un principio no había evidencia de un talento excepcional, y solo cuando se alcanzaba en la

mayoría de casos la madurez o la edad adulta, estos talentos tenían la posibilidad de explorar de forma independiente otras formas de manifestar o enriquecer su arte.

En el caso concreto de la danza, esta problemática era o es aún mayor, por múltiples razones, comenzando por las limitaciones impuestas por la sociedad frente a las manifestaciones corporales, los estereotipos y tabúes referentes a la danza o baile, hasta la evolución de la música y el alejamiento por parte de la sociedad de la cultura y las raíces.

Las escuelas de danza y la profesionalización de este arte, fue más bien tardío, es decir comenzando tímidamente en Europa durante el siglo XVII, pero como se mencionaba en líneas anteriores, eran más bien pocos los que tenían el acceso y la danza era una rama del teatro, entonces era aprendida por los actores que interpretaban obras en las altas cortes, no fue sino hasta comienzos del siglo XX, sobre todo en Europa Oriental donde surgen escuelas oficiales de danza y de técnica, pero siempre con la huella de la memorización y la imitación,

Durante los años sesenta, en donde a nivel cultural se vive una revolución que trasgrede todas las visiones ya establecidas y por supuesto hay un gran brecha generacional, las manifestaciones corporales, la danza y las artes en general, explotan todas las posibilidades y se conecta de una forma nunca antes vista, se rompen muchos de los tabúes referentes al cuerpo, aunque la escuela los sigue manteniendo, la cultura comienza a mostrarse un poco más abierta al pensamiento crítico, a la reflexión y al surgimiento de nuevas propuestas creativas que impulsen al reconocimiento del cuerpo como un instrumento propio con el que se pueden comunicar las emociones.

Las nuevas perspectivas en la educación, han permitido también que la enseñanza de la danza, se aleje de los parámetros formales, enriqueciendo de este modo las reflexiones que se han hecho durante tanto tiempo sobre la misma, aunque sean pocos los casos en donde la memorización e imitación no sean el centro del ejercicio de aprendizaje de la danza, y como punto adicional que no sea visto como parte de la educación física (que puede entrenar al cuerpo y darle las habilidades y condiciones necesarias, sino como un arte independiente).

Es por esto que se hace necesario pensar en un primer momento en el concepto de entrenamiento y como este influye en el conocimiento de las danzas y del aprendizaje de las mismas.

En cuanto al concepto de entrenamiento Hernández, J. lo conceptualiza como “*cualquier carga física que provoca una adaptación y transformación funcional o morfológica del organismo, y, por lo tanto, un aumento y mejora en el rendimiento*” (Hernández, 1994). Adicionalmente manifiesta que este concepto es utilizado de manera más amplia para referirse a “*toda enseñanza organizada que esté dirigida al aumento de la capacidad de rendimiento físico, psíquico, intelectual o técnico – motor del ser humano*” (1994). Sin embargo, acota Hernández, “*el entrenamiento no siempre está destinado a conseguir un alto rendimiento físico, técnico, táctico, estratégico; porque también pretende mejorar la resistencia aeróbica y/o anaeróbica general de una forma moderada, lo que se traduce en una mejor condición física general.*”

Sin duda alguna, el entrenamiento es ese puente que desarrolla esa conexión con el trabajo corporal, de relación y creación en la danza, el entrenamiento es el que permite potencializar estructuras de movimientos, capacidades y cualidades físicas en los seres

humanos, es por esto que el entrenamiento es aquel que despliega las habilidades pertinentes y requeridas para realizar actividades físicas.

Con el transcurrir de los años se han logrado estipular principios, características y formas de entrenamiento que han llevado a una evolución metodológico- práctica al desarrollo corpóreo del bailarín, se podría mencionar que algunos de esos principios son: la intensificación, la dosificación, el aumento gradual de las cargas y la dificultad de los ejercicios, que conducen de manera convergente hacia la adaptación óptima en la disciplina practicada.

Se puede decir, bajo estas condiciones, que el entrenamiento es una actividad de reconocimiento en donde no interviene el cuerpo de manera simbólica, que es al punto donde se quiere llegar, del mismo modo en que no se puede entrenar al cuerpo con los mismos medios para todas las personas, lo simbólico, no puede ser interpretado y reconocido por todos de la misma manera, en este punto es donde entran por ejemplo las escalas evolutivas en la enseñanza propuestas por autores como Jean Piaget o Levi Vygotsky

Las actividades de representación (reconocimiento), modifican al sujeto que observa o que interpreta. En él se produce una *imagen* ¹de la cosa observada o del acontecer social o concreto observado. Estas, sin embargo, ni se producen ni se modifica. Observar, interpretar, comprender o aclarar son actividades *contemplativas*. No intervienen sobre la realidad, sino que la hacen objeto de su contemplación. (Aebli, 2001 pág. 22)

Ahora bien esta cita, resume de cierto modo la situación Problemática que hasta el momento se había planteado en estas palabras, dentro de este documento, y es la contemplación de la realidad, la enseñanza de la danza en este plano se convierte una actividad de

reconocimiento, en donde no se modifican los comportamiento o situaciones propuestas por el docente, es decir si el docente de danza propone un paso a la derecha y lo ejecuta, los estudiantes observan ese acto, lo interpretan, lo ejecutan y lo imitan de tal forma que sea igual al profesor, incluso imitando los gestos, la postura corporal e incluso el estado de ánimo, haciendo de la danza un ejercicio de entrenamiento.

Pero por otro lado el entrenamiento y el desarrollo de las capacidades del cuerpo, son una expresión de la corporalidad, se mencionaba en el apartado anterior que este es un concepto que encara netamente lo físico, la relación biológica y fisiológica del cuerpo con el medio, si el entrenamiento es el puente que desarrolla la conexión con la danza, ahora es necesario la corporeidad que se el estado manifiesto de las estrategias pedagógicas que se utilizan para dar a conocer la danza.

Para de una luz, sobre el concepto de estrategia pedagógica, Virginia González, señala lo siguiente:

Las estrategias de aprendizaje se entienden como un conjunto interrelacionado de funciones y recursos, capaces de generar esquemas de actuación que hacen posible que el alumno se enfrente de manera eficaz a situaciones generales y específicas de su aprendizaje; que le permiten incorporar y organizar selectivamente la nueva información para solucionar problemas de diverso orden. (Hernández, 2001 pág.3)

Una vez entendido lo anterior, dentro del campo artístico se hace necesario entonces que las estrategias de aprendizaje, permitan al estudiante saber qué hacer con su cuerpo en

una situación concreta, le dé la capacidad de sentirse cómodo ante un momento nuevo y le de libertad de expresión en diferentes campos.

Hernández continúa:

La forma en que presentamos el conocimiento, la cantidad y tipo de información que les ofrecemos, las preguntas que les dirigimos o el método de evaluación que usamos favorecen el desarrollo del metaconocimiento y ciertas estrategias de aprendizaje más adecuadas, o todo lo contrario. De hecho los alumnos discriminan muy bien entre los exámenes que consisten en repetir fidedignamente cierta información y aquellos en los que hay que “pensar”. Del mismo modo, una sobreabundancia de temas que deja claro que el espacio para una comprensión profunda es escaso (2001 pág. 21)

Es por esto que dentro de las metodologías de enseñanza de las danzas, reiterando que las danzas son un arte y que por tanto lejos de ser un entrenamiento del cuerpo, debe ser la manifestación de la capacidad creadora a través del cuerpo, es necesario establecer que no solo hay unas condiciones diferenciadoras, sino que para un acercamiento de los niños a la danza, es importante recurrir a otros elementos como lo son la lúdica y la espontaneidad.

Por lo tanto, las estrategias para la enseñanza e incluso para el entrenamiento en la danza, deben apelar no solamente a la lúdica, también a la sencillez, a la posibilidad de los aportes creativos que cada estudiante puede aportar, y especialmente al ensayo y al error, en el descubrimiento inesperado de nuevas formas de expresión que permitan a todos los involucrados que se salgan de la zona de confort.

La sencillez en el proceso de enseñanza-aprendizaje de cualquier tipo de danza o baile, se refiere tanto a los movimientos que constituyen la danza (pasos de baile) como a la organización y evolución del grupo.- Una metodología de enseñanza

expresivo-vivencial es aquella que permite al alumnado utilizar sus propios recursos expresivos, desarrollar su capacidad creativa, implicarse en su proceso de aprendizaje y socializarse en el aula.- Cuando se baila (al igual que cuando se realiza cualquier otra actividad motriz), cuerpo, espacio y tiempo se convierten en elementos que interactúan entre sí simultáneamente. De esta forma, para que el juego se convierta en un elemento motivador y facilitador del aprendizaje, las propuestas danzadas tienen que permitir al alumnado jugar con su cuerpo, con el espacio de baile, con la música y con los compañeros/as (Sánchez, et.al, 2001 pág. 33)

A modo de conclusión se puede inferir que los aspectos pedagógicos más importantes en la enseñanza de la danza, son los siguientes, en primer lugar es necesario la identificación del ser con el cuerpo, es decir saber cuáles son las posibilidades del cuerpo, las limitaciones a las que en la cotidianidad se enfrenta, del mismo modo en que no basa con esa mera identificación que no recurre a lo simbólico, sino más bien a lo interpretativo, entonces la motivación es necesaria también, permitiendo interactuar a todos los participantes.

Entonces no solamente es necesaria la corporalidad para la ejecución y desarrollo de las capacidades motoras, sino que también la corporeidad permite que lo simbólico de la danza y el arte logren que las manifestaciones creativas den pie a que se actúe con libertad y seguridad, afirmando la identidad del estudiante con el contexto y le permita desarrollar un pensamiento o reflexión del cuerpo en relación con las experiencias vitales y principalmente una apropiación real de la cultura.

El siguiente apartado está relacionado con la lúdica, un elemento crucial en la enseñanza de la danza en las personas, puesto que involucra el juego, el movimiento y la espontaneidad,

Lúdica

En la concepción popular, se hace referencia a lo lúdico a conceptos relacionados con el juego, pero también de una forma desorganizada y dispersa, es decir que detrás del juego no hay una planificación o algún esquema que permita a los educandos adquirir un algún tipo de conocimiento o algún tipo de capacidad, sin embargo nada más alejado de este concepto, la lúdica involucra aspectos más importantes en el plano educativo, actualmente la lúdica es una herramienta educativa que potencia el desarrollo de todas las capacidades en cualquier momento de la vida.

Para la lúdica es necesario que existan ambientes propicios, se ha visto que con el cuerpo en ambientes constreñidos, impiden que este actúe con libertad o espontaneidad, además la escuela, ha pacificado el cuerpo de tal modo que cuando se propone un ejercicio lúdico y espontáneo, las primeras manifestaciones radican en la incomodidad e incluso con evidentes gestos de fastidio o desconcierto.

De este modo, cabe pensar que los ambientes lúdicos pueden ser no sólo ocasión de entretenerse y divertirse, que es lo primero que se asocia con el juego; la sorpresa, lo gracioso, son componentes naturales en el juego. Pero el juego-juego va más allá, permite vivir en micromundos usualmente entretenidos y amigables (al menos no amenazantes), sean situaciones de menor complejidad que las reales, o mucho más allá de estas, fantasiosas y especulativas, pero en cualquier caso ceñidas a las reglas

vigentes y en pos de metas valederas. Y es por esto que el juego permite desarrollar la creatividad, pues las reglas, dando un orden a la interacción entre los participantes, no son necesariamente lógicas o ceñidas al comportamiento del mundo físico, cabe inventárselas o concertar unas nuevas formas de camino; esto brinda una muy sólida base para potenciar las capacidades humanas, para traspasar el umbral de lo conocido, para desarrollar el potencial creativo del ser humano y dar lugar a lo que más caracteriza al hombre: su capacidad para simbolizar el mundo: la "libertad simbólica". (Duarte, 2003 pág. 97)

Ahora bien, la lúdica es una forma de potencializar en el niño muchas habilidades motoras, sociales, personales tal como lo dice el trabajo de grado de la Universidad los Libertadores titulado *La Danza Como Herramienta Lúdica en el Aprovechamiento del Tiempo Libre*:

La actividad lúdica permite fortalecer a nivel social el aumento de las posibilidades expresivas y comunicativas, mediante su práctica se puede incidir en la socialización del individuo, además del desarrollo de habilidades perceptivo-motoras, la creatividad, el aumento de las posibilidades expresivas y comunicativas y el fortalecimiento de la interacción entre los individuos (López, 2016).

Torres (2004), afirma que lo lúdico no se limita a la edad, tanto en su sentido recreativo como pedagógico. Lo importante es adaptarlo a las necesidades, intereses y propósitos del nivel educativo. En ese sentido el docente de educación inicial debe desarrollar la actividad

lúdica como estrategias pedagógicas respondiendo satisfactoriamente a la formación integral del niño y la niña.

A lo largo de este capítulo en general, se ha dicho que lo simbólico dentro de la concepción de la corporeidad toma un papel destacado, entonces lo lúdico le imprime el carácter espontáneo y que para las necesidades educativas actuales, este componente también permite que la enseñanza de la danza en este contexto particular, no tome un matiz de patrón de movimiento repetidos, sino que adquiera la condición de un juego en donde si bien hay unas reglas previamente establecidas, todos pueden aportar, hay un espacio para la creatividad, todos aprenden y por medio del juego, del ensayo y del error también es posible aprender.

Un ambiente idóneo, un docente que deje de ser una figura de control o autoridad, que de vía libre a las manifestaciones creativas de sus estudiantes, y que adicionalmente utilice las estrategias de aprendizaje adecuadas para cada uno de ellos, apelando siempre a una reafirmación por el cuerpo, y las múltiples capacidades que este tiene, el aprendizaje de la danza, va tener un lugar destacado en medio de las distintas artes, puesto que el cuerpo se adapta a las nuevas condiciones que le dan el medio y su evolución propia, logrando que los aprendizajes y conocimientos adquiridos durante la escuela, eliminen los códigos estandarizados que existen sobre el cuerpo.

Entonces, retomando todas y cada una de las ideas que se han mencionado en cada uno de los apartados, se puede concluir que, hay dos aspectos fundamentales, el primero es la reivindicación del cuerpo como herramienta viva que transmite y comunica, y no como

una cosa, una cosa que debe cumplir con ciertos parámetros, la segunda radica en que el aprendizaje del arte no debe ceñirse únicamente al seguimiento de normas, pautas y características previamente definidas, sino que también debe favorecer y contribuir al desarrollo de la experiencia vital, de la mano del juego, de la identificación de las propias necesidades con las del otro, permitiendo que la espontaneidad y la creatividad desempeñen un rol determinante no solo en actividades de reconocimiento, o en el entrenamiento del cuerpo, que también es importante, sino que también los espacios adecuados y la libertad de actuar ante una nueva situación artística, brinde al cuerpo la capacidad de expresarse libremente.

Capítulo 3

Encontrando las rutas de investigación

Como el objetivo principal de esta investigación es sistematizar y reconocer estrategias lúdicas pedagógicas que promuevan el gusto y placer por la expresión corporal, en procesos de formación en danza con niños y niñas, se define que el tipo de investigación que se va a implementar es descriptivo, como lo dice Mario Tamayo en su libro *El proceso de la investigación científica* “La investigación descriptiva trabaja sobre realidades de hecho, y su característica fundamental es la de presentarnos una interpretación correcta” (Tamayo, 2003).

La investigación descriptiva hace referencia a la observación y comportamiento del individuo sin realizar ningún tipo de influencia sobre el mismo, en este caso se llevará a cabo un proceso de observación en la compañía Danza Kapital el cual permitirá ver el comportamiento de los niños en actividades físicas enfocadas en distintos caminos, por citar algunas encontramos actividades físicas de resistencia, creación, improvisación entre otras.

Esta línea de investigación también permitirá encontrar rutas metodológicas que permiten esa enseñanza con niños y así poder observar el comportamiento del infante en la compañía Danza Kapital, tendiendo actividades que permitan ese desarrollo natural, real del cual están hechos ellos. Con esta línea de investigación se encontrará esa esencia del ser niños, esa magia y necesidad de explorar que tienen ellos por naturaleza.

Indica que la investigación descriptiva utiliza criterios sistemáticos que permiten poner de manifiesto la estructura de los fenómenos en estudio, además ayuda a establecer comportamientos concretos mediante el manejo de técnicas específicas de recolección de información. Así, el estudio descriptivo identifica características del universo de investigación, señala formas de conducta y actitudes del universo

investigado, descubre y comprueba la asociación entre variables de investigación. (recuperado de eumed.net enciclopedia virtual)

Para complementar esta investigación descriptiva llevará a una sistematización de estrategias lúdico pedagógicas utilizadas en la compañía Danza Kapital que permiten una composición desde el juego y la lúdica proyectando así en cada interprete bailarín un gusto, placer y disfrute al momento de bailar, crear o simplemente llegar a tomar una clase.

Es una realidad que día a día los niños y las niñas son envueltos por tecnologías y medios audiovisuales que no contribuyen a su formación personal, es por esto que teniendo en cuenta este contexto se quiere analizar y proponer otras formas de desarrollo para estos individuos basada en una exploración corpóreo musical y estrategias que desarrolla el docente que ayudan a que los niños exploren, creen formas y movimientos para ser niños en escena.

Es por esto, que se opta por un enfoque cualitativo y una metodología basada en la sistematización de experiencias, según Oscar Jara es la interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explica la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo.

El enfoque cualitativo *“Estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas”*. (Rodríguez, 1996)

Por lo tanto la sistematización de estas experiencias por medio de este enfoque logra que no solo se tomen datos, respuestas o factores de forma aleatoria, sino que estas cualidades

ya observadas, y organizadas de tal modo permiten identificar las problemáticas o las situaciones de interés que se están buscando identificar.

Los autores Blasco y Pérez, señalan que la investigación cualitativa estudia la realidad en su contexto natural y cómo sucede, sacando e interpretando fenómenos de acuerdo con las personas implicadas. Utiliza variedad de instrumentos para recoger información como las entrevistas, imágenes, observaciones, historias de vida, en los que se describen las rutinas y las situaciones problemáticas, así como los significados en la vida de los participantes. (recuperado de eumed.net enciclopedia virtual)

Siguiendo con las características de la investigación cualitativa, se encuentra lo siguiente:

La investigación cualitativa es inductiva. Los investigadores desarrollan conceptos y comprensiones partiendo de pautas de los datos y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos. Los investigadores siguen un diseño de investigación flexible, comenzando sus estudios con interrogantes vagamente formuladas. (Turpín, 2005)

La muestra y población a trabajar en esta investigación será la compañía Danza Kapital Infantil la cual se encuentra conformada por niños y niñas desde los siete años de hasta los catorce años de edad, con una participación de 23 bailarines de un estrato socioeconómico dos, la mayoría de la localidad cuarta San Cristóbal en la ciudad de Bogotá

La experiencia que se sistematizará será el proceso que se ha tenido como docente y bailarina de la compañía Danza Kapital, la cual ha permitido encontrar nuevas rutas de creación e interacción con los niños en el campo danzado, dejando de lado las creaciones desde la imitación como se hacía anteriormente y comenzando a implementar esa lúdica en los montajes para niños.

Por otro lado, con base en los lineamientos de la Fundación Universitaria Los Libertadores, el presente trabajo está enmarcado en la línea de investigación de la facultad de Educación en Pedagogía, Didácticas e Infancias que a su vez se articula con la línea de investigación institucional Pedagogía, medios y mediaciones. Continuando con el desarrollo de esta investigación, las técnicas y herramientas que se utilizarán para la recolección de los datos son:

Observación directa: Es un instrumento de recolección de información que consiste en el registro sistemático, válido y confiable de comportamientos o conducta manifiesta. Para (Sampieri, 1997).

La observación directa es un instrumento que puede utilizarse en muy diversas circunstancias y tiene ventajas tales como: Es una técnica de medición no obstrusiva, es decir, que no estimula el comportamiento de los sujetos, acepta material no estructurado, y puede trabajar con grandes volúmenes de datos.

Esta herramienta se realizará en cada clase hasta que termine el proceso de formación, permitiendo así entender las capacidades de los cuerpos de los niños, su forma de crear, entender y comprender sus habilidades y maneras de interacción con el grupo, la música y el espacio. Esta observación permitirá al docente encontrar rutas de entrenamiento y enlace con la creación del producto final.

Recolección de material audiovisual: El cual ayudará a tener registro de la evolución del proceso diario de cada bailarín y de la puesta en escena propuesta para encontrar estrategias que ayuden a los niños a ser niños. También servirá como punto de referencia para que los niños observen el avance de sus cuerpos, corporeidades y habilidades motoras.

Entrevista: La entrevista es una técnica en la que el entrevistador solicita información de otra persona para obtener datos sobre un problema determinado. *"Una comunicación interpersonal a través de una conversación estructurada que configura una relación dinámica y comprensiva desarrollada en un clima de confianza y aceptación, con la finalidad de informar y orientar"*. (Lázaro, 1987). Con esta entrevista se podrá reconocer un poco más a cada niño y sus particularidades, terminando con un análisis de sus respuestas en cuanto a la percepción y sensación de los montajes de la compañía y por otra parte tendremos la mirada de la directora general de la compañías quien contará sus percepciones y enfocará sus metodologías de trabajo para con los niños. (Revisar anexos A y B).

Capítulo 4

Fases del proceso

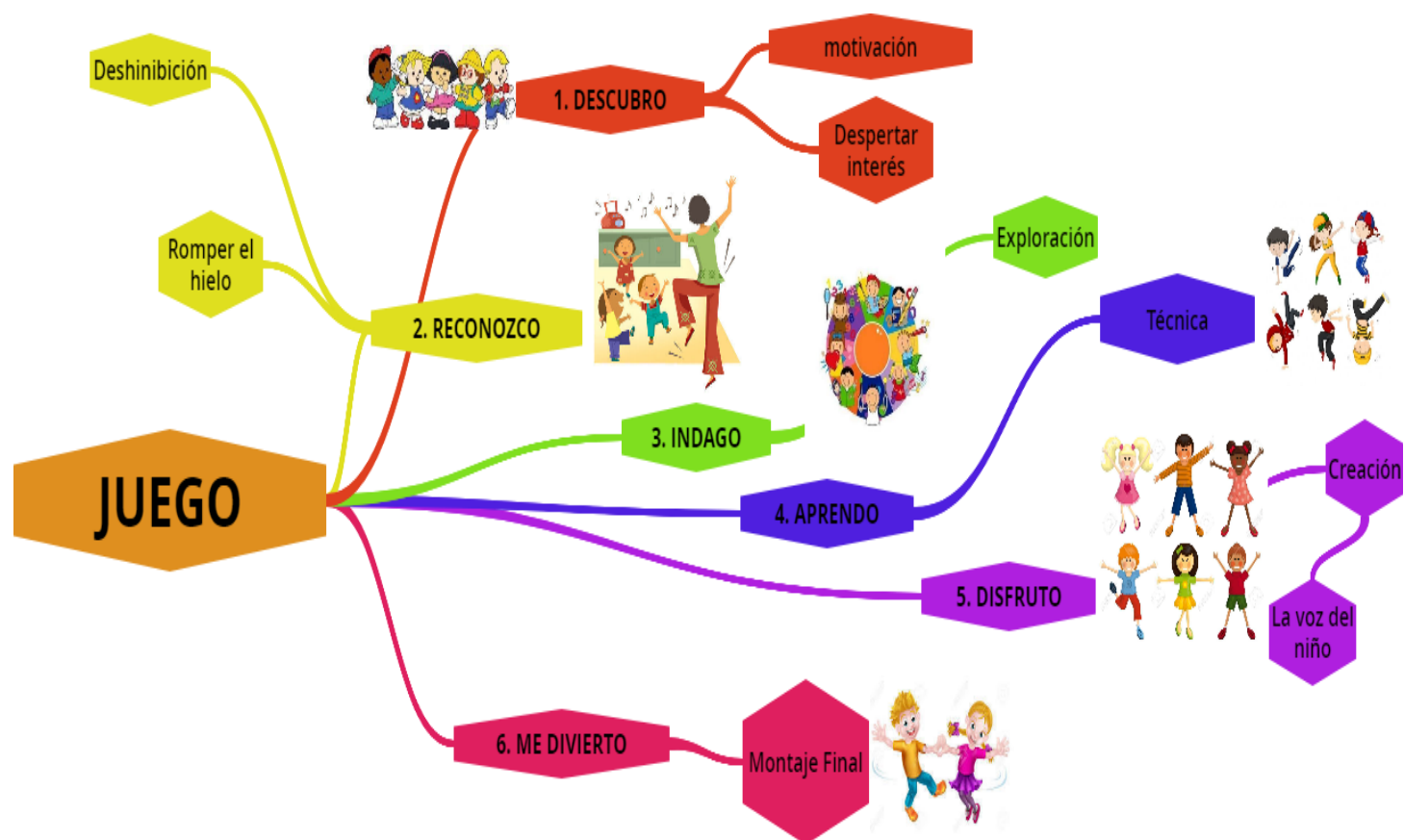


Ilustración 3 Esquema proceso.

Se trabaja es un sujeto, un sujeto con habilidades y capacidades expresivas, un sujeto que adquiere elementos de la técnica, adquiere elementos de entrenamiento, es decir, entrena para adquirir la técnica, practica, mejora, se perfecciona, pero digamos que eso es una herramienta, pero el objetivo final no es conseguir esa herramienta, el objetivo final es potenciar un sujeto creativo, un sujeto expresivo, en el que su cuerpo sea un vehículo para la comunicación y para la expresividad (Gil, 2018)

La cita anterior señala que, en el caso de la población infantil, busca que el cuerpo sea la herramienta de creación, por medio de estrategias alternativas, basándose en la motivación y el acercamiento por medio de actividades cotidianas como lo son el juego y la espontaneidad, apelando al mismo tiempo a la adquisición de nuevos conocimiento y habilidades, permitiendo un visualización de ese cuerpo reivindicado y consiente de sí mismo que evoluciona constantemente

Como lo muestra la imagen anterior, este proceso se desarrollará en seis fases donde el enfoque principal será el juego, ya que este permite abordar los cuerpos y mentes de los niños de una forma natural sin inhibir su creatividad.

La primera fase denominada Descubro, aborda todo lo relacionado con la motivación para los niños al comenzar un proceso de creación, también involucra lo relacionado con el reconocimiento de sí mismo, de sus compañeros y del espacio escénico que se está trabajando.

En la fase de Desinhibición, se le pide a los niños que propongan juegos de su cotidianidad y se les permite jugar e interactuar con sus compañeros desde estos juegos que son conocidos para ellos, posteriormente se proponen juegos grupales donde los diferentes integrantes no se conozcan entre ellos, o que no tengan mucha confianza, el propósito de esta estrategia es que a partir del juego los niños y las niñas tengan la posibilidad de conocerse entre ellos, también que identifiquen habilidades individuales que puedan aportar al grupo.

Otro campo importante que se trabajará en esta primera fase será la motivación y ese despertar el interés; por aprender, bailar, conocer y explorar desde el movimiento, realizando entonces juegos que les permitan buscar esa forma de expresar gusto o placer, esto se realiza con ejercicios que trabajen actividades grupales, individuales donde se ejerza un liderazgo de la misma. En esta etapa se implementará música de todos los géneros existentes.

Esta etapa importante para el niño porque le permitirá desenvolverse en un espacio no convencional tal cual es su personalidad, sin importar si hay o no un error, en esta fase simplemente el infante explorará una comunicación no verbal con otros sujetos y comenzará a conocer una nueva forma de comunicación sin estructuras establecidas.

La siguiente etapa se explorará como Reconozco, aquí los niños se atreven a hacer trabajos corporales con otros compañeros más complejos, en esta etapa ellos harán algo denominado “romper el hielo” ya que en esta etapa del proceso ellos ya se atreverán a explorar e indagar movimientos, espacios con otra imagen o perspectiva, se podría decir que en este ciclo los niños comenzarán a explorar situaciones y movimientos desde su conocimiento, vivencia e imaginación.

En este momento, los niños realizarán trabajos de improvisación y creación, los cuales les permitirá crear historias no verbales con pautas dadas por el docente, posteriormente se realizará la presentación de los trabajos creados por grupos a sus compañeros, comenzando así a experimentar pequeñas formas de presentarse ante un público y también con los demás.

Por otro lado, se realizarán actividades que manejen cualidades físicas de movimiento que permitan un acondicionamiento de los cuerpos, estas actividades se realizarán con obstáculos, saltos con lazos, pasajes con sillas y saltos con barras.

La tercer etapa del proceso se llamará Indago esta es una de las más importantes del proceso pues es donde los niños y niñas comenzarán a explorar su cuerpo con figuras grupales, además comienza una indagación a nivel espacial; nivel alto, medio y bajo y planos espaciales. Asimismo comenzarán a buscar tipos de lenguajes corporales guiados desde la técnica de la danza contemporánea.

En esta etapa, también se realizarán trabajos enfocados a la mimesis de animales trabajando así componentes zoomorfos, buscando entonces transformaciones en el movimiento por medio de sensaciones o situaciones que conllevaran a crear historias imaginarias y espacios no convencionales que permitirán desarrollar actividades y expresiones corporales diferentes

Esta etapa será en la que comience la interacción entre bailarines intérpretes y docente coreógrafo, pues es aquí donde los niños comenzarán a buscar y proponer diferentes posibilidades de rutinas, movimientos, historias desarrolladas o contadas por medio del movimiento, es aquí donde los niños comenzarán a buscar esas cosas, actividades, figuras que les gustaría potencializar y ejecutar en su montaje final.

También se realizarán actividades con iniciación a técnicas de piso móvil estructuradas en la danza contemporánea, esto se realizará con actividades onomatopéyicas que permitan ejecuciones de movimientos con una sonoridad y le den un sentido a esa ruta planteada, implementando también actividades de caída recuperación, entradas y salidas de piso trabajadas con juegos de agilidad, concentración y de implementación sonora.

Aquí en la etapa número cuatro los bailarines de Danza Kapital Infantil comenzarán con un trabajo que en la danza es reconocido como técnica, en este ellos tendrán aproximaciones a otros lenguajes dancísticos específicamente ballet y contemporáneo, obteniendo de esta forma la posibilidad de aprender y explorar nuevas formas de movimientos y comunicación no verbal. En este momento denominando aprendo ellos

tendrán trabajos dirigidos y guiados que los lleven a descubrir de infinitas posibilidades.

Estos trabajos se realizarán con implementación de barras de ballet, los cuales aportan línea, centro y eje a los cuerpos en la danza, trabajo de diagonales que potencializarán ubicación espacial, rotación de la articulación coxofemoral, proyección y postura de brazos, desplazamientos en línea, flujo de movimiento, trabajo de peso corporal y tiempo.

Así mismo, los bailarines comenzarán un diálogo directo con el trabajo técnico con el cual se busca que ellos logren una profundización y proyección en sus movimientos, obteniendo por medio de este trabajo limpieza en la ejecución, cuerpos que abarcan un espacio irradiando una energía, concentrando hasta la punta de sus dedos energía. De la misma forma, se iniciará un trabajo y estudio de movimientos no locomotores, (balancearse, doblarse, inclinarse, girar o doblar), movimientos tónicos, los cuales harán que se diferencien las calidades y cualidades de movimiento.

Por otra parte, se iniciará un estudio gimnástico con el cual se indagarán posibilidades de figuras, bien sean elevaciones grupales o de forma individual, en este campo entrarán entrenamientos que nos ayuden a obtener la iniciación de elementos básicos y habilidades motrices, destacando así figuras que manejen torsiones corporales, potencia de saltos, fluidez, entre otros.

En esta etapa, también se comenzará con un trabajo de secuencias rítmicas y corporales que le permitirán al niño no solo profundizar en su imaginación sino que también le permitirá desarrollar lo relacionado a la memoria corpórea musical, este trabajo se realiza de tal forma que los niños propongan diferentes pasos hasta tener una secuencia mayor a tres minutos, igualmente se trabajan secuencias creadas por el docente y finalmente se implementan secuencias de creación mutua (docente - bailarín).

Esta etapa será una de las más profundizadas y de constante trabajo en las clases, pues será la etapa que dará más herramientas, formas y posibilidades para comenzar a unificar el proceso realizado para obtener un montaje o producto final.

Es en este momento del proceso donde se iniciará la etapa cinco, aquí toda esa información y trabajo otorgado por las anteriores categorías de este proceso, comienzan a tomar forma y se comenzará un engranaje de secuencias, creación y recreación de esos movimientos que salen de la voz de los niños, trabajo de esta forma todo lo relacionado con lo rítmico musical, trabajo espacial.

Es aquí donde se recogen todos los conocimientos, experiencias, matices particulares, grupales e individuales de los niños y se comienzan a conectar en la historia que se quiera proyectar, es importante en esta fase no perder de vista esa voz o participación del niño pues finalmente es él quien hace posible y visible esa historia creada, trabajada y dirigida en gran parte por ellos.

Y finalizando este ciclo metodológico se encuentra me divierto, es en este momento donde ya se observa el montaje finalizado, es aquí donde lo único que importa es la diversión, alegría y entusiasmo de cada bailarín, en me divierto ya estamos listos para mostrar este producto final denominado montaje final.

Tabla 1. Plan de acción

Trabajo en grupos y parejas						
Objetivo general: Movilizar los cuerpos de bailarines en el espacio de forma grupal y duetos para dar inicio a ese descubrir corporal.						
Objetivo Específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
Realizar juegos de desinhibición corporal	<p>Se realizarán juegos como congelados bajo tierra con dinámicas de movimiento como el que congela debe hacerlo saltando a dos pies y el resto debe desplazarse gateando.</p> <p>Otro juego será un minuto para ganar el cual consiste en congelar a todo el grupo en un minuto, de no lograrlo la persona que congela pagará una penitencia de resistencia física y de lograrlo todo el grupo realizará la penitencia.</p>	<p>Resistencia y agilidad</p> <p>Velocidad, agilidad, concentración</p>	Grupo total	<p>Cabina de sonido</p> <p>Reproductor USB</p> <p>Salón con espejos.</p>	2 sesiones cada una de Dos horas	<p>Logra concentrarse y desarrollar una competencia sana.</p> <p>Promueve respeto en actividades de competencias.</p> <p>Participa de forma activa en las actividades propuestas.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Plan de acción

Trabajo grupal						
Objetivo general: Desarrollar secuencias grupales que incorporen tonicidad, ritmo y elasticidad.						
Objetivo Específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
Realizar calentamiento tónico resistente.	Se iniciará con calentamiento frente al espejo realizando ejercicios de fuerza, resistencia, (saltos de a dos, lanzamientos de piernas con saltos, saltos sostenidos).	Resistencia, fuerza y potencia	Individual	Cabina de sonido	3 sesiones cada una de Dos horas	Sostiene por tiempos prolongados ejercicios de fuerza y potencia.
Potencializar el trabajo de secuencias manejando tono muscular	Se organizarán en grupos no mayores a 4 personas, crearán una secuencia rítmica que posea tono muscular coordinación y disfrute.	Memoria trabajo en equipo.	Grupos no mayores a 4 niños cada uno	Reproductor USB Salón con espejos.		Muestra manejo de tonicidad en la ejecución de las secuencias.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3. Plan de acción

Memoria Corporal						
Objetivo general: Lograr que los niños de Danza Kapital comiencen a trabajar desde su perspectiva y comprensión						
Objetivo específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
<p>Crear secuencias de movimientos incluyendo diferencias tonalidades musculares.</p> <p>Reconocer que es tono muscular.</p> <p>Trabajar memoria corporal.</p>	<p>Se ubicarán a los niños frente al espejo y se realizará una secuencia que sirva de calentamiento, incluyendo tono muscular (fuerte y en tensión)</p> <p>Se realizará un trabajo de fuerza que implica, saltos, empujes y agarres en forma de competencia.</p> <p>Finalmente se creará una secuencia de movimiento que involucre tonicidad muscular y fluidez.</p>	<p>Secuencia inicial</p> <p>Fuerza</p> <p>Memoria corporal</p>	<p>Primera parte individual</p> <p>Segunda parte en parejas.</p> <p>Tercera parte individual</p>	<p>Cabina de sonido</p> <p>Reproductor USB</p> <p>Salón con espejos.</p>	<p>4 sesiones cada una de Dos horas</p>	<p>Memoriza secuencias rítmicas básicas.</p> <p>Reconoce tonos musculares.</p> <p>Diferencia tono muscular y fluidez.</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 4. Plan de acción

Juego de figuras						
Objetivo general: Explorar diferentes figuras con elevación y de piso con la técnica de danza contemporánea						
Objetivo específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
Aproximarse a nuevas técnicas dancísticas.	Se trabajará frente al espejo de forma individual realizando ejercicios enfocados a la técnica de danza contemporánea más específicamente con “piso móvil”.	Piso móvil	Individual	Cabina de sonido Reproductor USB Salón con espejos.	4 sesiones cada una de Dos horas	Apropiación corporalmente el lenguaje de piso móvil. Diferencia técnicas de la danza. Ejecuta diferentes figuras corporales.
Explorar figuras de elevación, fuerza, y elasticidad.	Para finalizar se realizará un trabajo en parejas y en grupo con figuras de elevación en hombros, arcos, Split, spagatt y trabajo en colchoneta	Gimnasia	Grupos no mayores a 4 y parejas			

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5. Plan de acción

Ritmo, Música y cuerpo						
Objetivo general: Ensamblar cuerpo, música y ritmo manejando elementos ya vistos						
Objetivo Específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
Fortalecer secuencias creadas dándoles matices de movimiento .	Se retomarán secuencias ya montadas en las sesiones anteriores y se comenzarán a pulir y arreglar con tonicidad y dinámicas de movimiento.	Memoria , ritmo y cuerpo.	Todo el grupo de danza	Cabina de sonido Reproduct or USB Salón con espejos.	4 sesiones cada una de Dos horas	Muestra un trabajo y proceso e cuerpo claro, amplio y grande al momento de ejecutar las secuencias.
Reforzar movimiento s con acople musical.	Se comenzarán a ajustar las secuencias con desplazamiento s a nivel espacial, ritmo y motricidades.	Espaciali dad				Muestra seguridad, goce y disfrute al bailar dolo, en parejas y en grupos.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 6. Plan de acción

Ensamble montaje						
Objetivo general: Desarrollar producto final						
Objetivo Específico	Metodología o procedimiento	Temática	Número de jugadores	Recursos materiales	Tiempo de duración	Evaluación
Elaborar y diseñar el producto final	Se armará toda la secuencia de danza, contemplando: entradas, salidas, duetos, solos, elevaciones, etc.	Secuencia a producto final	Todo el grupo de danza (24 niños y niñas)	Cabina de sonido Reproductor USB Salón con espejos.	6 sesiones de Dos horas	Ejecuta el montaje final con fuerza, alegría, entusiasmo y potencia corporal.

Fuente: Elaboración propia

Capítulo 5

Simple, colorín colorado...

Para comenzar a resolver la inquietud que llevó a realizar este estudio y sistematización se comienza por decir que la creación con niños es mucho más interesante cuando ellos participan en el proceso de creación, cuando el docente permite que ellos tengan voz y aportes desde su mundo, pues esto permite que ellos se diviertan más en sus montajes, ya que les abre un espacio para que ellos saquen a escena momentos tan propios y reales sin necesidad de caer en una subestimación del niño.

También se concluye que es importante en un proceso lúdico metodológico infantil realizar todo un estudio y bagaje con los cuerpos, en este caso con los niños de Danza Kapital, pues este hace que ellos encuentren cosas que ni ellos imaginan son capaces de realizar suministrándole así al coreógrafo insumos para transformar y llevar a cabo su creación.

En este capítulo es importante realizar una síntesis de las estrategias que he logrado identificar a través de mi experiencia docente en Danza Kapital, también en instituciones educativas distritales y privadas, que me han permitido reflexionar sobre la práctica de la danza con niños y niñas:

- El juego orientado debe ser el medio más importante en las metodologías y didácticas empleadas por los maestros en los procesos de formación en danza con niños y niñas, porque nos permite experimentar diferentes posibilidades corporales con los niños, también a reconocer sus habilidades y dificultades.

El juego es el espacio propio para la creación, donde el niño es el protagonista del proceso. El juego les permite expresar de forma natural y real, el juego abre las posibilidades de expresión y profundización de elementos técnicos o comportamentales. Por último, cuando se involucra el juego en los procesos, los niños expresan goce y disfrute.

- La mimesis es una estrategia de enseñanza propia en el campo de la danza, sin embargo la formación en danza con niños y niñas no se puede sesgar a repetir pasos y figuras sin sentido alguno, donde no se prioriza a los niños como seres sensibles y pensantes.
- Es importante orientar el juego al desarrollo de habilidades rítmicas, coordinativas, motoras, perceptivas y kinestésicas, que dispongan al niño para la expresión corporal y la danza.
- Otra estrategia lúdico pedagógica importante, es plantear actividades novedosas que involucren a los niños en retos, competencias sanas y sobre todo que los incentiven a crear o explorar situaciones y sensaciones que no habían tenido.
- Otro campo importante es integrar a los niños en las creaciones y clases; de tal forma que en estas se sienta y escuche la voz de los niños, incorporando así sus propuestas, sus juegos comunes, los cuales permiten desarrollar sus habilidades motoras básicas, rítmicas y sonoras.

Es gracias a esta sistematización que logro comprender que la Compañía Danza Kapital no busca con su metodología enseñarle a los niños a bailar perfecto con técnicas

exactas ó estructuradas, sino que busca desde la exploración e integración con los niños realizar sus montajes artísticos, logrando así desarrollar en ellos un interés, una motivación, un despertar de sentimientos que destaca y resalta toda la magia que llevan los niños siempre.

Comprendo también que la estructura metodológica identificada en esta sistematización contienen etapas que trabajan y refuerzas habilidades específicas, logrando así un desarrollo motor, motriz, sonoro, rítmico, social, emocional, creativo; donde cada uno tiene un punto conector, obteniendo actividades lúdico pedagógicas que diferencia a estos sujetos creadores de otros, evidenciando así niños que bailan como niños y no como adultos.

Siguiendo con lo anterior, se encuentra que el trabajo con elementos o temáticas específicas con los que se puede abordar la lúdica, se hagan presentes en las creaciones también hace que los procesos crezcan y le permitan a los niños desarrollar más su imaginación, colocando así actividades que traspasan la cotidianidad o rutina de los niños.

Al realizar las entrevistas a los niños de danza Kapital, se evidencia que las metodologías empleadas a partir del juego para ellos son significativas, esto se puede comprobar en testimonios como: *“soy feliz porque hago lo que me gusta”*, *“Me siento jugando en el escenario”*, *“me gusta compartir con mis compañeros”*² entre otras respuestas, que reflejan un amor a lo que hacen, una diversión que los caracteriza en el espacio, pero sobre todo ese disfrute y seriedad con la que estos niños asumen los procesos creativos en los cuales participan.

² Revisar entrevistas anexas

Al preguntarle por sus montajes favoritos sus respuestas son múltiples pero se destaca un factor y es el juego, lo divertido, lo agradable que fue para ellos participar en la creación o recreación de estos, pues recuerdan sus experiencias porque se divirtieron, porque manejaron la falda por primera vez y les pareció una experiencia increíble.

También es importante resaltar como el trabajo de la directora general ha logrado influenciar esas metodologías de su compañía, puesto que sus bailarines y creaciones demuestran un mundo lleno de aventuras, alegrías y diversión, pues los montajes de esta compañía siempre se han destacado por tener ese componente lúdico, bien sea desde la dramaturgia del montaje o elementos que influyen en la creación; sin dejar de lado esa corporeidad trabajada pedagógicamente.

La elaboración de este trabajo permitió abrir el campo personal docente, pues ha logrado que mis clases y planeaciones se hayan transformado desde la lúdica, permitiendo así un mejor desarrollo de las mismas y poder observar a los estudiantes disfrutando lo que hacen, obteniendo así un gesto de agradecimiento, transformaciones corporales rítmicas, sociales, comportamentales que demuestran que vale la pena implementar estas metodologías.

También esta sistematización permite aclarar esas rutas que se desarrollan en las creaciones de la Compañía Danza Kapital, logrando esclarecer esos momentos que se entrelazan a la hora de dar una clase o realizar montajes para niños. Es agradable encontrar esas rutas que aportan a la enseñanza de danza con niños, para poder potencializar todas las

habilidades que ellos poseen, pero sobre todo es satisfactorio poder realizar un documento que tal vez le aporte a otras personas en esta labor tan bonita que es la docencia en danza con niños.

Lista de Referencias

- eumed.net enciclopedia virtual* . (s.f.). Obtenido de http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/mirm/enfoque_cualitativo.html
- <https://www.danzaballet.com/ballet/>
- https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2016/hdl_2072_266073/paula_arranz_raso_tfm.pdf
- Aebli, H. (1991). *Factores de la enseñanza que favorecen el aprendizaje autónomo* (Vol. 57). Narcea Ediciones.
- Duarte, D. (2003). Ambientes de aprendizaje: una aproximación conceptual. *Estudios pedagógicos* (Valdivia), (29), 97-113.
- Farina, C. (2005). Arte, cuerpo y subjetividad. *Estética*.
- García Sánchez, I., & Pérez Ordás, R., & Calvo Lluch, Á. (2011). Iniciación a la danza como agente educativo de la expresión corporal en la educación física actual. Aspectos metodológicos. *RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (20), 33-36.
- Gil, A. D. (11 de Mayo de 2.018). Cuerpo y creación en Danza Kapital . (D. M. Muñoz, Entrevistador)
- Imbert, G. (2001). *El cuerpo como producción* . México : Centra Nacional de Artes .
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México .
- Jimenez, C. A. (Marzo 2.003). Lúdica, caos y creatividad. En C. A. Jimenez. UMBRAL - Revista de educación cultura y sociedad .

- Lázaro, A. y. (1.987). *Manual de orientación escolar y tutoría*. Madrid: Narcea.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*.
- López, L. A. (diciembre de 2016). La danza como herramienta lúdica en el aprovechamiento del tiempo libre. Bogotá, Bogotá: Universidad los Libertadores.
- Marisol, S. S. (2016). Los espacios lúdicos como herramienta pedagógica para formar cultura . Bogotá : Fundación Universitaria los Libertadores.
- Marrugo, D. C. (Septiembre de 2.017). La Lúdica Como Estrategia Para Motivar El Desarrollo Integral De Los Niños. Bogotá: Fundación Universitaria Los Libertadores.
- Martínez, L. A. (2.007). *La observación y el diario de campo de un tema de investigación*.
- Mauss, M. (1995). *Técnicas corporales: danza, cuerpo e historia*. México : Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Ministerio de Cultura. (26 de Mayo de 2015). Recuperado el 15 de 10 de 2017, de www.mincultura.gov.co/plannacionaldedanza20102020
- Monroy, C. (s.f.). *Los danzantes, Danza Virtual* . Recuperado el 10 de Mayo de 2.018, de <https://www.facebook.com/Cesar.Monroy.B/videos/631145517219824/>
- Ornelas, V. G. (2003). *Estrategias de enseñanza y aprendizaje*(Vol. 10). Editorial Pax México.
- Rodriguez, G. (1996). Introducción a la investigación calitativa. España: Aljibe.
- Sampieri, C. &. (1.997). *Metodología de la investigación*. Colombia: Panamericana Formas e Impresos SA.
- Suesca Reyes, L. (2015). Corporeidad y expresión en el contexto escolar.
- Tamayo, M. T. (2.003). *el proceso de la investigación científica*. México: LIMUSA, S.A.
- Turpín, J. E. (2.005). *Metodologías de investigación en las ciencias de la actividad física y*

el deporte . España.

Vázquez, J. C. (2004). *Cuerpo Humano e Imagen Corporal: Notas para una antropología de la corporeidad* . México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas.

ANEXO A. Entrevista Bailarines Danza Kapital Infantil

NOMBRE: _____ **EDAD:** _____

1. ¿Qué siente cuando baila?

2. ¿Qué actividades le gusta realizar en clase?

3. ¿Qué actividades le gustaría que se realizaran en la compañía Danza Kapital?

4. ¿Qué tipo de música le gusta bailar?

5. ¿Qué montaje de danza Kapital recuerda más y por qué?

6. ¿Cómo es su participación en el montaje de danza urbana?

7. ¿Qué es lo que más le gusta del montaje de danza urbana?

8. ¿Qué es lo que más le gusta de bailar en Danza Kapital?

ANEXO B. Entrevista Maestra Angélica Nieves

¿Qué es cuerpo para usted?

Bueno, cuando uno habla de cuerpo habla históricamente hace referencia al concepto material, al concepto biológico, es decir, los componentes orgánicos que constituyen parte tangible, parte terrenal, eso es lo que se entiende como cuerpo, es decir, las partes que constituyen un todo. Existe desde la sociología se han trabajado varias posturas etimológicas respecto al cuerpo entonces hay un cuerpo desde el judo cristianismo, un cuerpo mercancía, hay un cuerpo digamos espiritual, digamos hay muchos cuerpos, entonces digamos que definir cuerpo como tal es bastante complejo en el sentido que la primera aproximación el primer acercamiento que podría decir cualquier persona es el cuerpo biológico el cuerpo material, si lo observa desde la visión de la negativización del cuerpo es el cuerpo terrenal, el cuerpo carnal, es el cuerpo que me permite acceder a los deseos carnales terrenales, es un cuerpo materia que cuando nace comienza crecer y luego empieza a perecer por tanto es materia putrefacta cierto, hay un culto en la sociedad actual hay un culto especial por el cuerpo y tiene que ver con todo el proceso de higienización con todo el cuerpo mercancía, con todo el cuerpo que cumple unas estéticas y unos cánones de belleza de la delgadez, de la esbeltez y entorno a ese cuerpo mercancía pues hay todo un movimiento cultural, un movimiento publicitario, entonces la respuesta para definir cuerpo pues tendría que darse desde que contexto o desde que mirada, desde que mirada estamos abordando el cuerpo?, ¿para qué estamos abordando el cuerpo?.

¿Partiendo del concepto que usted tiene de cuerpo como trabaja el cuerpo en la compañía Danza Kapital, busca algún prototipo en los cuerpos?

Lo que pasa es que como te menciono anteriormente el concepto de cuerpo digamos que es un cuerpo biológico, es un cuerpo material, un cuerpo físico, un cuerpo orgánico, porque es que para mí la concepción no sería de cuerpo realmente sería de corporeidad, no sería la palabra cuerpo y no porque tenga que ver en sí la palabra sino porque históricamente la palabra cuerpo tiene una carga, la palabra cuerpo tiene un imaginario colectivo, la palabra cuerpo tiene una clasificación, entonces históricamente se ha visto cómo te mencioné

anteriormente entonces el asunto es que en la Compañía Danza Kapital Infantil no se trabaja el cuerpo como tal el cuerpo sino lo que se trabaja es un sujeto, un sujeto con habilidades y capacidades expresivas, un sujeto que adquiere elementos de la técnica, adquiere elementos de entrenamiento, es decir, entrena para adquirir la técnica, practica, mejora, se perfecciona, pero digamos que eso es una herramienta, pero el objetivo final no es conseguir esa herramienta, el objetivo final es potenciar un sujeto creativo, un sujeto expresivo, en el que su cuerpo sea un vehículo para la comunicación y para la expresividad, no somos una academia de danza clásica que buscamos una interpretación técnica exacta bajo una técnica rigurosa, una técnica clásica o X o Y, contemporánea, neoclásica, sino si lo pongo en palabras de cuerpo pues sería un cuerpo que experimente que vive, que apropia diversos elementos de diferentes técnicas para potenciar la comunicación, para potenciar la expresividad, para potenciar y apropiar los espacios creativos, entonces en esa medida que como se prepara el cuerpo si lo vemos como herramientas entonces se somete al entrenamiento, se desarrollan habilidades motoras, coordinadoras, dispositivas, resistencia, velocidad, capacidades con reacción, flexibilidad, memoria corporal, digamos que las habilidades básicas de locomoción rítmicas y de coordinación que debe manejar un bailarín lo básico.

¿Qué es corporeidad?

Bueno la corporeidad ya es un concepto mucho más complejo y más avanzado porque entonces la corporeidad si se distancia de cuerpo que históricamente se ha venido hablando y realmente se concibe como otra línea de conocimiento y otra línea de concebir el sujeto no como un sujeto dividido en cuerpo y alma, no como un sujeto dividido entre el bien y el mal, no como un sujeto dividido entre lo real y lo que debo alcanzar en la utopía de mi existencia y lo que debo dejar atrás para que me permita poder alcanzar esa utopía ya esa concepción de cuerpo no es, ya es una concepción de cuerpo más trascendente que haciende y escala al concepto de corporeidad entendido como un sujeto, entendido como un ser que encarna en su cuerpo que vive en su cuerpo que aprende, que experimenta a través de lo que este le permite recibir de su entorno y de su contexto la experiencia que adquiere a nivel sensitivo, pero también lo que siente internamente tanto orgánica como emocionalmente como parte sensible es sensibilizado en él, es encarnado en él, en qué? En esa corporeidad, por tanto un

bailarín de Danza Kapital hecho corporeidad sería un bailarín pleno, satisfecho, creativo, propositivo, que resuelve problemáticas corporales físicas espaciales, y un bailarín que deja ver los rasgos particulares y los rasgos singulares de su ser de su personalidad y ese ser se pone en escena se mueve ese ser baila, ese ser trasciende el espacio, ese ser se comunica en el espacio, ese ser dialoga con otros seres en el espacio, no desde la forma en el movimiento, no desde la estructura del movimiento, sino desde lo que él es capaz de proponer de lo que es capaz de sentir y de lo que él es capaz de traer de su carga social, de su carga cultural de su contexto.

¿Cómo desarrolla la corporeidad en los niños de la compañía Danza Kapital?

¿Qué es entrenamiento?

El entrenamiento es un procedimiento que busca obtener un resultado, entonces para yo obtener un resultado mecánico o bueno no solo mecánico también puede ser mental, puede ser espiritual, yo me someto a un procedimiento, ese procedimiento tiene unas reglas, una intensidad, tiene unas velocidades, tiene unas mediciones, tiene unas evaluaciones, tiene un proceso en el que yo debo ir superando una marca, debo ir superando, debo ir mejorando para alcanzar un objetivo particular o un objetivo específico.

¿Cómo es el entrenamiento de la Compañía Danza Kapital Infantil?

Los niños tienen 3 ensayos a la semana, bueno realmente son 4 los días miércoles es ensayo de compañía lo que quiere decir que se hace primero un trabajo técnico de clase en el que se abordan todas las cualidades de locomoción, de coordinación, de disociación, habilidades rítmicas, ejercicios ya directamente que involucren la elasticidad, la flexibilidad y como es ensayo de compañía entonces ensayan los montajes es decir, pasan las coreografías varias veces, se detiene, se pule, se corrige, se pregunta, se cambia, se elabora, se repite y así sucesivamente, ese es el ensayo de compañía, el día viernes en la tarde es clase de técnica es

decir sólo se encuentran para trabajar técnica, únicamente elementos propios de diferentes técnicas entonces si necesitamos que los niños para el montaje que estamos trabajando tengan unas cualidades elásticas particulares entonces la técnica que se trabajará será el stretching, si necesitamos que los niños mejoren el salto entonces de acuerdo a las necesidades del montaje o a las necesidades del proceso de los bailarines la necesidades particulares o en lo que están mostrando debilidades hay que trabajar en eso o en lo otro, claro se pasa por las posiciones básicas, por las figuras básicas, por el lenguaje común que debe manejar un bailarín, el sábado en la mañana de 11 a 1 de la tarde es un espacio para la lúdica, la expresión, la creatividad, la composición es decir, es un espacio en el que ellos se vuelven sujetos centrales y sujetos productores de lo que sucede en ese espacio es como un taller, como un laboratorio en el que se les proponen asuntos temáticas, problemáticas y ellos en conjunto o individual deben dar respuesta a eso en su proceso de creación, esos ejercicios que crean los ponen en común, los socializan esos ejercicios son evaluados por el docente pero también son evaluados por ellos mismos, ellos mismos opinan sobre sus trabajos, opinan sobre sus avances y sus dificultades y pues ellos mismos reelaboran y resignifican sus creaciones , hay un corte y luego sobre la 1:30 de la tarde hasta las 3:30 vuelven a hacer ensayo de coreografía de compañía en este espacio además de ensayar montaje se da el espacio para la creación de montaje es decir, el montaje que está en creación en ese espacio de creación se ven pasos básicos, figuras básicas, se sugieren ejercicios creativos en los que ellos puedan proponer partir de lo visto de lo básico que ellos reelaboren, transformen y bueno ya desde la dirección se limpia se pule, se determina que queda y que no queda.